



Gilles Deleuze y la reconfiguración teórica de la danza posmoderna

ALEJANDRA OLVERA RABADÁN

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
aorabadan@gmail.com

Licenciatura en Danza Contemporánea y Doctora en Ciencias del Arte con especialidad en Teoría, Historia y Crítica de la danza por la Universidad de las Artes (ISA) de Cuba. También realizó estudios de maestría en filosofía de la cultura. Como artista se ha enfocado en la creación multidisciplinaria en proyectos que integran danza, video, arte virtual, fotografía, *performance* y música. Investiga sobre temas de corporalidad y procesos de creación. Ha publicado los resultados de su investigación en diversos capítulos de libros y video-documentales. Creó un método de creación escénica que se enfoca en las relaciones del cuerpo, la percepción y el espacio, particularmente con el paisaje. Actualmente es profesora e investigadora de Tiempo Completo de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Es profesora del Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura y miembro de la Red Latinoamericana de Estudios sobre el Cuerpo.

La danza posmoderna es un fenómeno artístico que generó profundos cambios en la manera de hacer y pensar la danza, los cuales no implicaron solamente una transformación conceptual sino que generaron un cambio epistemológico, es decir, una modificación del modo en que se construye el conocimiento desde la danza. Gilles Deleuze es un filósofo cuya obra ha servido de referencia a muchos teóricos de la danza posmoderna. Para comprender este fenómeno se vuelve necesario preguntarse cómo su filosofía ha ocupado un lugar central en los estudios teóricos de la danza posmoderna. **Palabras clave:** *danza posmoderna, pensamiento deleuziano, cambio epistemológico.*

Postmodern dance is an artistic phenomenon that generated profound changes in the ways of performing and thinking about dance. These have not only implied a conceptual transformation but also generated an epistemological change; that is to say, a modification of the way that knowledge is constructed from dance. Gilles Deleuze is a philosopher whose work has served as a reference for many post-modern dance theorists. To understand this phenomenon it is necessary to investigate how his philosophy has occupied a central place in theoretical studies of postmodern dance. Keywords: postmodern dance, Deleuzian thought, epistemological change.

INTRODUCCIÓN

La danza posmoderna tuvo su inicio en Nueva York en la década de 1960 y formó parte del movimiento de las nuevas vanguardias artísticas de la época. Los danzarines retomaron muchos de los cambios epistemológicos que se habían dado en las artes visuales en la primera mitad del siglo XX, como es la desarticulación de la teoría de la representación; también llevaron la danza a un terreno limítrofe entre ésta y el *performance*, sacando a la danza de los teatros e interactuando con otro tipo de espacios públicos. Fue una época en la que se desarrollaron una gran cantidad de metodologías de creación danzaria,¹ que en muchas ocasiones eran cercanas a las exploraciones que se hicieron desde la música contemporánea, el *performance* y el arte conceptual.

Fueron los mismos bailarines creadores de la danza posmoderna quienes, como un modo de deslindarse del movimiento de la danza moderna, le dieron nombre a esta corriente. Cabe aclarar que no es un nombre que haga referencia a las teorías de la posmodernidad, pese a la coincidencia en época. En la actualidad la danza que puede entenderse como heredera de los planteamientos de los danzarines posmodernos, en algunos lugares sigue siendo nombrada como danza posmoderna, pero en otros sitios tiene otros nombres como: danza nueva, danza pobre o simplemente forma parte indistintamente del común denominador de danza contemporánea.

La danza posmoderna es un fenómeno artístico que generó, desde sus inicios, profundos cambios en la manera de hacer y pensar la danza. La estructura teórica que había sustentado a la práctica de la danza moderna, así como las mismas prácticas danzarias,² fueron puestas

en crisis ante las propuestas artísticas de los bailarines posmodernos. Desde la primera presentación del Judson Church en Nueva York en 1962 donde se congregaron los que serían los principales creadores de la danza posmoderna, se empezaron a generar obras que cuestionaban conceptos clave de la teoría de la danza como son los de cuerpo, tiempo y espacio escénico, danza, bailarín, espectador, proceso creativo, entre otros.

Las transformaciones que se produjeron no implicaron solamente modificaciones conceptuales sino que generaron un cambio epistemológico, es decir, una modificación en el modo como se construye el conocimiento desde la danza. Al reinventar las prácticas corporales y creativas centrales, se hizo necesario desarticular los conceptos y problemas medulares de la teoría. La danza posmoderna ha provocado el planteamiento de nuevos problemas teóricos que, para ser resueltos, necesitan una nueva red conceptual que no puede ser construida si no es desde la experiencia del cuerpo; es decir, la reconstrucción de la teoría de la danza parte de lo que ha sido el punto de giro de la danza posmoderna, que es la reconfiguración del concepto de cuerpo y de las prácticas corporales.

Gilles Deleuze no sólo es un autor que se interesó en los problemas del arte, sino que su obra ha servido de referencia a muchos otros investigadores de la teoría del arte y de la danza. Con la aparición de la danza posmoderna, los teóricos de la danza tienen la necesidad de repensar ciertas nociones básicas de ésta, con el fin de generar una nueva teoría desde la que sea posible comprender las nuevas prácticas corporales y danzarias. En gran cantidad de textos que estudian el fenómeno de la danza posmoderna,³ los conceptos de Deleuze como cuerpo sin órganos, rizoma, devenir, desterritorialización, anómalo, tiempo de Aión, son utilizados para analizar la

1. El término de creación danzaria se refiere a los procesos de creación propios de la danza contemporánea, es un término equivalente a creación dancística. En algunos países de Latinoamérica se utiliza más creación danzaria; en otros, creación dancística; en México se utilizan ambos términos, pero no existe una diferencia conceptual sustancial entre ambos.

2. El término práctica danzaria es más amplio que el de creación danzaria puesto que abarca también los procesos de formación de bailarines, así como prácticas corporales y entrenamientos, que no necesariamente están vinculados directamente con un proceso de creación.

3. Algunos ejemplos de textos que retoman los conceptos de Gilles Deleuze para analizar la danza son: el libro *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea* publicado en Chile por un colectivo de investigadores de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano; el libro *El cuerpo como territorio de la rebeldía* de Julia Barnsley publicado por la Universidad Nacional Experimental de las Artes de Venezuela, y el libro con el que más dialogamos en el presente texto, *Movimento total o corpo e a dança* de José Gil, investigador portugués.



Figura 1. Encuentro de Creación Coreográfica EnTiempoReal. Fotografía: Alejandra Olvera Rabadán.

danza. En su mayoría los autores de estos textos no pretenden establecer un diálogo con Deleuze para reformular o replantear sus conceptos, sino que se apropian de ellos para movilizar sus estudios sobre la danza. Un ejemplo de esto lo tenemos en José Gil, quien en su libro *Movimento total o corpo e a dança* analizó, desde una perspectiva deleuziana, la obra de los principales danzarines posmodernos, así como la de Merce Cunningham, quien es considerado el parteaguas entre la danza moderna y la posmoderna.

La nueva teoría de la danza que se ha empezado a generar desde que surgió la danza posmoderna no puede ser comprendida a cabalidad sin penetrar en el pensamiento deleuziano debido a que en los estudios que se han realizado sobre danza posmoderna hay cuantiosas referencias a conceptos de Deleuze. Lo que resulta interesante reflexionar no es la aplicación de estos conceptos de Deleuze en la danza, sino los paralelismos que existen entre la filosofía deleuziana y la transformación epistemológica de la que da cuenta la teoría de la danza. Para comprender este fenómeno se vuelve necesario preguntarse: ¿qué ha ocurrido en la danza en los últimos 60 años para que los conceptos y teorías que se solían utilizar para pensarla y analizarla hayan quedado en desuso?, y ¿cómo la filosofía de Gilles Deleuze ha ocupado un lugar central en los estudios teóricos de la danza posmoderna?

¿DANZA?

En su libro *¿Qué es la filosofía?* Deleuze plantea una noción de obra de arte que no está fundamentada en las características formales de la obra ni en su materialidad, así nos dice: “Composición, composición, ésa es la única definición del arte. La composición es estética, y lo que no está compuesto no es obra de arte”.⁴ Aunque podemos cuestionar su afirmación de que la composición en arte es estética, más bien vamos a retomar la noción de la obra de arte como un compuesto. Para Deleuze esta composición está asociada con el compuesto de afectos y perceptos que el filósofo entiende como obra y que resulta muy útil al momento de tratar de abordar la obra dancística de los últimos 60 años, pero a la que habría que agregar al “concepto” como parte del compuesto.

Deleuze no entiende a los perceptos como percepciones porque éstas refieren de manera particular a una persona, generalmente un espectador en concreto. El percepto refiere a aquello que construye el artista que permite que la obra sea percibida, pero no es la percepción en particular. Es por esto que los perceptos forman parte de

4. Gilles Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2005, p. 194.

lo que es la obra pero no se conciben como la creación de un objeto, porque muchas obras pueden ser percibidas pero no están conformadas por objetos, tal es el caso de las obras danzarias. Del mismo modo, los afectos no son las afecciones porque no se refieren a las emociones particulares de una persona. Es decir, las afecciones no son las emociones ni del artista ni del espectador. Los afectos se refieren más a aquella cualidad de las obras de generar afecciones pero que se distinguen de ellas. Los perceptos y afectos se desprenden de artistas y espectadores y se sostienen por sí mismos, porque en la perspectiva de Deleuze la obra, si bien es creada por los artistas, al desprenderse de ellos se constituye como un compuesto, que el filósofo nombra compuesto de sensaciones o ser de sensación.

Una de las características distintivas de la danza posmoderna es que ha desarticulado la noción de obra como objeto creado o manufacturado por el artista, en resonancia con la ruptura que en el mismo sentido hicieron, desde las artes visuales, artistas conceptuales como Marcel Duchamp o Joseph Kosuth. En la danza, la asociación que parecía inquebrantable entre obra y coreografía, entendida como la definición del movimiento corporal a realizar en la obra, se fragmentó dando paso a la improvisación y la acción performativa en las que la obra ya no está asociada al movimiento corporal prediseñado.

Los danzarines⁵ posmodernos se apropiaron del “objeto encontrado” de Duchamp convirtiéndolo en “movimien-

5. Danzarines y bailarines son términos que en el presente texto utilizamos indistintamente porque esa separación clara entre el bailarín y el danzarín, que es propia de la primera mitad del siglo XX, no es tan aplicable en la danza actual. En la primera mitad del siglo XX se tenía una clara separación entre los bailarines de ballet y danzarines de la danza moderna, porque ambos tipos de artes, en cierto modo, eran contrarios. Otra distinción que era común encontrar era entre la danza moderna y el baile popular, que habitualmente era realizado por personas distintas. Sin embargo, con la danza posmoderna y algunos otros ejemplos de danza contemporánea —como la danza teatro—, estas distinciones perdieron actualidad, dado que los bailarines transitan de las danzas populares a la danza contemporánea o el ballet de manera fluida. Los lenguajes de la danza, el ballet y el baile popular, antes muy claramente diferenciados, empezaron a mezclarse en la danza escénica de la segunda mitad del siglo XX. Por esto, en la actualidad ya no se acostumbra tanto diferenciar bailarín de danzarín, así como tampoco se establece distinción clara entre danzar y bailar.

to encontrado”, de manera que sentarse, pararse o caminar podían ser entendidos como danza. En estos casos la composición de la que habla Deleuze no se sitúa a nivel de la manufactura de un objeto o de la creación de un movimiento, sino que se encuentra en otro sitio como es la construcción conceptual o a nivel del lenguaje simbólico. Es decir, que si bien puede ser que exista un objeto o una serie de movimientos corporales, la composición ha migrado del objeto al pensamiento. Otra de las aportaciones importantes de Duchamp es que desarticuló la asociación entre arte y estética. La creación artística dejó de estar asociada al gusto, del mismo modo que en la obra de Merce Cunningham la danza dejó de estar asociada a las emociones.

Un ejemplo de la migración que se da en el modo de comprender dónde o qué es la composición (el compuesto, diría Deleuze) que pasa del objeto al pensamiento, es la obra *Small Dance* de Steve Paxton. En ella un bailarín o bailarina se mantiene de pie sin hacer ningún movimiento voluntario por un periodo de tiempo. *Small Dance* es una obra que dialoga con *4'33"* de John Cage, en la que el músico construye toda la convención de la presentación musical, pero no produce ningún sonido. En ambas obras el compuesto que es la obra, además de no producir un objeto, no es un compuesto estético; ni siquiera se relaciona con el gusto de los artistas, por lo cual, al retomar la noción de arte como un compuesto planteada por Deleuze, dejamos de lado la asociación que el filósofo hace de la obra como un compuesto estético y nos quedamos únicamente con la idea de que la obra de arte es un compuesto.

Para ser capaces de ver obras como *4'33"* o *Small Dance* la mirada tiene también que migrar, la pregunta es a dónde. Deleuze propone a la obra como este compuesto de bloques de afectos y perceptos y aclara:

Sin embargo los bloques necesitan bolsas de aire y de vacío, pues hasta el vacío es sensación, cualquier sensación se compone con el vacío componiéndose consigo misma, todo se sostiene en la tierra y en el aire, y se conserva el vacío, se conserva en el vacío conservándose a sí mismo.⁶

6. Gilles Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 166.

En las obras de Paxton y Cage el vacío, que en música se expresa como silencio y en danza como inmovilidad, forma parte del compuesto de sensaciones que es la obra. Pero los artistas están yendo mucho más allá, ellos están desarticulando la noción de que el compuesto sea en realidad solamente el bloque de sensaciones, de sonidos y silencios, o movimiento e inmovilidad.

En su conferencia *Que'est-ce que l'act de creation*, impartida por Deleuze en la escuela de oficios de imagen y sonido, el teórico explicó que así como los filósofos crean conceptos, los cineastas crean bloques de movimiento duración, los pintores bloques de línea-color. Siguiendo la línea propuesta por Deleuze en su conferencia, al analizar las obras de 4'33" de John Cage y *Small Dance* de Steve Paxton, a primera vista podríamos decir que los artistas están creando bloques de sonido-silencio con duración en el tiempo-espacio, o bloques de movimiento-inmovilidad con duración en el tiempo-espacio. Pero una parte importante de lo que es la obra en términos de ese "compuesto" estará quedando fuera de los bloques.

En la misma conferencia Deleuze explicó que una idea en cine puede funcionar perfectamente bien en la literatura, pero que su apariencia será muy diferente. En las obras 4'33" y *Small Dance*, evidentemente hay una idea común que consiste no solamente en dejar ver la inmovilidad del bailarín y el silencio del músico. La idea musical de John Cage señala al sonido accidental como música, así como la idea danzaria de Paxton señala al movimiento accidental como danza. Es por esto que la obra no se trata solamente de un bloque de sonidos o silencios, sino de la composición del silencio en un tiempo-espacio determinados. La sonoridad de la obra depende de la accidentalidad del tiempo-espacio, y por eso ésta última pertenece al compuesto que es la obra.

Ambas obras surgen de una necesidad similar relacionada con la pregunta que los artistas se formulan sobre qué es la danza y qué es la música; esta pregunta forma parte del compuesto que es la obra. Es decir, la migración que efectúan estas obras no es únicamente del sonido al silencio o del movimiento a la inmovilidad, sino de la composición del sonido-silencio o del movimiento-inmovilidad en un tiempo-espacio, a la composición de una pregunta sobre el arte. La obra de arte como idea de la obra de arte.

Muchas obras de la danza posmoderna y del arte conceptual integran las preguntas propias de la teoría en la creación artística, provocando cambios sustanciales en la manera en que se crea la obra de arte y, paralelamente, en cómo se genera el conocimiento sobre el arte. Deleuze presenta la noción de obra como un compuesto de perceptos y afectos a la cual, bajo la luz de la danza posmoderna o del arte conceptual, habría que agregar "el concepto". El compuesto que propone Deleuze contempla únicamente a los afectos y los perceptos. Desde la perspectiva de la teoría de la danza actual, que ha integrado las transformaciones epistemológicas de la danza posmoderna y de las artes visuales, a la definición de obra como un compuesto propuesta por Deleuze le agregaríamos un elemento para entender a la obra como un compuesto de perceptos, afectos y conceptos.

En la obra *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, expuesta en 1965, se presenta una silla por triplicado. En el centro está una silla de madera, del lado izquierdo hay una fotografía de tamaño real en blanco y negro de la silla de madera, y del lado derecho hay un cartel que tiene escrita la definición de silla. ¿Cuál es el compuesto en esta obra? *One and Three Chairs* no puede ser comprendida sin los conceptos con los que juega. Por un lado, presenta distintos modos en que se aprehende la realidad desde la experiencia directa con los objetos, desde la construcción de imágenes y desde la creación lingüística de conceptos y, por otro, hace ver cómo el arte ha dejado de lado la noción de representación para sustituirla por la de presentación. En este caso es muy evidente que la obra no puede ser comprendida únicamente como un bloque de sensaciones o compuesto de afectos y perceptos del que habla Deleuze, sino que tiene necesariamente que agregarse al concepto como parte del compuesto.

Una de las características del arte conceptual, es que los artistas trabajan con los conceptos, de modo similar a como lo hacen los filósofos. Parte del proceso de creación de las obras consiste en la construcción de conceptos que surgen, en muchos de los casos, de la reflexión sobre el arte, el cuerpo, el espacio, el mercado del arte, entre otros asuntos. Sólo que estos conceptos pocas veces son puestos en palabras como harían los filósofos, y son, más bien, los que guían la construcción del compuesto de perceptos



Figura 2. Encuentro de Creación Coreográfica EnTiempoReal. Fotografía: Alejandra Olvera Rabadán.

y afectos. Así como los perceptos no son las percepciones y los afectos no son las afecciones, los conceptos en la obra de arte no son las concepciones sobre la obra de arte, sino que los conceptos de la obra refieren a la cualidad de la obra de provocar al pensamiento. En síntesis, podemos decir que Deleuze propone a la obra como un compuesto de afectos y perceptos que se sostiene por sí mismo. Nosotros agregamos que la obra de arte es un compuesto de afectos, perceptos y conceptos que se sostiene por sí mismo.

¿CUÁL CUERPO?

Los cambios en el concepto de cuerpo y en las prácticas corporales fueron los detonadores del cambio epistemológico que generó la danza posmoderna. Es por esto que para comprender cómo se ha reestructurado la teoría de la danza se debe partir desde el cuerpo y sus prácticas. Tomaremos el asunto del erotismo en la danza como una vía para describir algunas de las propuestas teóricas y creativas que se han conformado desde el surgimiento de la danza posmoderna.

La ruptura que hizo la danza posmoderna trastocó la relación habitual que la danza establecía entre cuerpo y erotismo, debido a que la danza se salió del dominio de la teoría de la representación. La acción escénica dejó de ser entendida como la representación de una realidad exterior a ella misma y puso al cuerpo y a la presencia del

bailarín en el centro de la atención. En este proceso en la danza se planteó, a modo de problema central, la creación de nuevas y diversas experiencias sensoriales para el cuerpo, que no necesariamente tienen una carga sexual, abriendo así una nueva dimensión para la experiencia sensorial del cuerpo propio y del cuerpo del otro.

La improvisación de contacto fue una de las prácticas corporales y creativas construidas por danzarines posmodernos, encabezados por Steve Paxton, de la que más se ha indagado en este nuevo modo de construir la experiencia sensorial en la relación entre los cuerpos en la danza. Este modo de improvisación se conformó como un espacio emancipador para el cuerpo, en el cual se trastoca el concepto mismo de erotismo, al generar experiencias corporales en las que la dimensión sensorial del cuerpo se encuentra separada de las cargas que culturalmente lo encierran en un conjunto de significaciones y patrones de conducta predeterminados.

Cuando pensamos en erotismo y danza desde la perspectiva del ballet o la danza moderna, inmediatamente vienen a nuestra memoria imágenes que representan la amorosa relación de una pareja que baila suavemente entrelazándose en su danza de bellas formas. Tal vez pensamos en las innumerables obras que nos presentan el amor imposible, prohibido o fallido donde la pareja se ve alejada de esa dulce y anhelada experiencia erótica. Quizá

no pensamos en la pareja sino en los seductores movimientos del bailarín o bailarina que con su encantadora y provocadora danza nos invitan a encontrarnos con nuestra propia sensualidad.

Desde el ballet y también desde la danza moderna, el erotismo se nos presentaba como una forma de representación. Con sus danzas, los bailarines nos mostraban una idea estereotipada de erotismo, amor o sensualidad. Se nos exhibía un personaje ficticio que se construía para narrarnos una historia también ficticia, que pocas veces coincidía con la vida real del bailarín que interpretaba la danza. El cuerpo real del bailarín era convertido en un instrumento de la representación de un erotismo racionalizado.

La danza posmoderna desarticuló las nociones de personaje, narración y representación con lo cual el erotismo pudo ser construido desde aspectos sensoriales, es decir, desde la experiencia que surge del cuerpo del bailarín cuando danza. El primer momento donde se observa con claridad esta crisis en la teoría de la representación en la danza, lo podemos ubicar en las exploraciones realizadas por Merce Cunningham. Para entender la complejidad que implica en la acción escénica el abandono de la teoría de la representación, vamos a retomar un concepto utilizado por éste para referirse a la escena: el acontecimiento.

Cunningham, quien fuera un importante referente para las exploraciones de la danza posmoderna en los años sesenta, estaba interesado en la instantaneidad. Él centraba su atención en el momento presente, con el fin de escapar a la predeterminación de la acción compositiva y permitir que la escena se erigiera como un acontecimiento que se fundamenta en la inmediatez de las acciones.

El surgimiento del concepto de acontecimiento en Cunningham se relacionó con una tendencia, presente en la danza norteamericana desde la primera mitad del siglo XX, que buscaba abandonar el dramatismo en la escena, eliminando la narración de historias y la construcción de personajes para abrazar la abstracción. El fin de las obras coreográficas era la pura y simple experiencia sensorial del movimiento corporal. Así, la escena se centraba en sí misma y dejaba de lado toda pretensión de presentar o representar una realidad ajena o exterior a lo que la misma escena es.

Deleuze, en su reflexión sobre la obra de arte, también penetra en este asunto de cómo se conceptualiza a la obra de arte cuando no se hace desde la representación; cuando no se pretende entenderla desde el reconocimiento de aquello a lo que la obra refiere, que sería en última instancia la realidad a la que la obra sustituye. La obra artística no concebida como representación toma posesión de la realidad y acontece. "El artista crea bloques de perceptos y de afectos, pero la única ley de la creación consiste en que el compuesto se sostenga por sí mismo".⁷

Cunningham incluyó el concepto de indeterminación como un elemento necesario para que la escena emergiera como un acontecimiento en presente y no como una representación del pasado. Abandonó la predeterminación de las relaciones entre la música, los elementos escenográficos y el movimiento danzario, y permitió que el azar participara en la construcción de la obra. Asimismo negó que la danza tuviera que tener un referente fuera de ella, negó las formas miméticas y creó, con su exploración en los métodos de creación escénica, una alternativa a la teoría de la representación en la danza.

Cunningham trató de eliminar toda determinación que pesaba sobre la danza. Los danzarines posmodernos hicieron lo propio con el movimiento mismo, devolviéndole al cuerpo la libertad de incrustarse en el momento presente, en el instante. El movimiento surgía desde el cuerpo mismo y no desde nada ajeno a él, y no tenía pretensiones de convertirse en algo más. Es por esto que los aspectos sensoriales y la experiencia del cuerpo se volvieron más importantes que la composición del movimiento.

El erotismo no desapareció de la escena cuando la teoría de la representación entró en crisis, pero sí cambió la manera en que se manifestaba en escena. Dejó de ser una expresión que reproduce esquemas compositivos comúnmente asociados al erotismo, y penetró en exploraciones con la experiencia sensorial del cuerpo y con el erotismo en la vida cotidiana.

En la danza posmoderna, cuando la atención se centró en la experiencia sensorial del cuerpo, se realizaron experimentos enfocados en hacer penetrar, tanto al bailarín como

7. *Ibid.*, p. 165.

al espectador, en sensaciones corporales poco habituales. Se buscaba generar espacios donde la experiencia sensorial provocara reacciones que no estuvieran marcadas por la predeterminación conductual que la sociedad impone al cuerpo. Entendemos esto como un proceso de emancipación o de recuperación del cuerpo, que se generó desde la danza y que permitió que el erotismo aflorara por nuevas vías centradas en la propia experiencia del cuerpo y no en la representación de una figura erótica estereotipada.

La desarticulación de la teoría de la representación no solamente se puede observar en la construcción de la obra, sino que también actuó en la conformación de las prácticas corporales que se centraron en la ruptura de las predeterminaciones que pesan sobre el cuerpo. Cuando el bailarín no construía su acción escénica a partir de la representación de un personaje, debía partir de sí mismo, rompiendo las determinaciones que pesaban sobre él.

Gilles Deleuze propuso el concepto de rostrificación que puede servir para pensar cómo acciona la sobresignificación del cuerpo. El rostro se crea a partir de significaciones dominantes y lo mismo ocurre con el cuerpo. “Los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes”.⁸

El problema de la rostrificación es que no permanece nada más en la cara. Así como la máscara se apodera primero de toda la cabeza y finalmente de todo el cuerpo de quien la porta, la rostrificación captura todo el cuerpo, es la manera en que las significaciones se apoderan del cuerpo. Como veíamos antes, el bailarín pierde la posibilidad de crear desde sí mismo cuando su cuerpo se encuentra sobresignificado.

Por lo general el bailarín que despliega ante nosotros toda una serie de movimientos comúnmente asociados a los estereotipos del erotismo, es un bailarín en cuyo cuerpo pesan las sobresignificaciones propias de un cuerpo rostrificado. Tal como dice Steve Paxton, el movimiento siempre es complejo y siempre está lleno de significaciones:

[...] si el hombre tiene un destino, ese sería escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino, no por un retorno a la animalidad, ni tan siquiera por retornos a la cabeza, sino por devenires-animales muy espirituales y muy especiales [...].⁹

Para romper con la sobresignificación del cuerpo rostrificado, los danzarines posmodernos abandonaron los lenguajes codificados, que son los que permiten instaurar de nuevo la significación. Deleuze plantea que para escapar al rostro es necesario permitir que el cuerpo transite por nuevas intensidades. Pero los bailarines posmodernos no fueron los únicos que transitaron estos caminos. El *butoh* es una de las danzas en las que más se puede ver cómo el cuerpo transita por poderosas intensidades. En él, el bailarín nos presenta devenires no humanos del hombre que resultan muy inquietantes, ya que rompen con el rostro, eliminando así las significaciones del cuerpo. Cuando la danza comenzó a abordar el erotismo fuera de la representación, lo hizo a partir de la creación de espacios en los que el cuerpo pudiera atravesar por intensidades que surgían de la propia experiencia que tenían tanto el bailarín como el espectador de su propio cuerpo.

La significancia, que para Deleuze es la sobresignificación que se apodera en primer lugar del rostro, tiene muchos recursos para penetrar en la danza y en el cuerpo. Entre ellos se encuentra la determinación del lenguaje danzario. En el ballet y en la danza moderna existía una fuerte tendencia a crear lenguajes para la danza. Estos lenguajes acabaron por rostrificar al cuerpo, ya que al atar al bailarín a un único lenguaje al que puede responder, sobrecodificaban al cuerpo. El resultado es que la danza se producía por imitación, por copia y no porque el cuerpo deviniera nada. En contraposición, en la danza posmoderna y en el *butoh* los bailarines se comportan como un niño que juega, baila y no concentra su atención en el lenguaje. La danza, cuando no se construye desde la representación, puede constituirse como un modo de romper la rostrificación y de ayudar al danzarín a crearse un cuerpo de intensidades. Los cambios que hicieron los bailarines de la

8. *Ibid.*, p. 174.

9. *Ibid.*, p. 176.



Figura 3. Encuentro de Creación Coreográfica EnTiempoReal. Fotografía: Alejandra Olvera Rabadán.

danza posmoderna fueron tan profundos en términos de la conformación del cuerpo, porque también pusieron un freno a la rostrificación social del cuerpo y se construyeron un cuerpo sin rostro.

Es por esto que cuando se habla de erotismo en la danza posmoderna o en la danza *butoh*, no se habla de ciertos movimientos corporales que definan una danza como erótica, o de la narración de una historia con tintes eróticos. Por el contrario, el erotismo en estas danzas se presenta como la oportunidad del cuerpo de vivir ciertas intensidades que se originan en su propia sensorialidad.

LA EXPERIENCIA DEL CUERPO RIZOMA Y EL DEVENIR EN LA ACCIÓN DANZARIA

Los danzarines posmodernos, además de preguntarse qué es la danza, se preguntaban qué es el cuerpo. La necesidad apremiante de responder a esta pregunta, provocó un importante cambio en las prácticas corporales que resulta difícil de explicar desde la teoría de la danza anterior al inicio de las exploraciones de la danza posmoderna.

En esa búsqueda por una nueva definición de cuerpo en la que se ha embarcado la danza posmoderna, los conceptos de rizoma y cuerpo sin órganos han permitido enmarcar las prácticas corporales posmodernas con las que los bailarines pretendían desarticular las estructuras,

formas y representaciones que organizaban al cuerpo en la danza moderna.

La referencia a la práctica danzaria como una acción enfocada a crearse un cuerpo sin órganos, presente en autores como José Gil, está también relacionada con el concepto de rizoma. El concepto de cuerpo sin órganos fue construido inicialmente por Antonin Artaud y desarrollado por Deleuze para analizar cómo las líneas de fuga pueden abrir un camino para construir un cuerpo que haya escapado a las delimitaciones de sus funciones. En términos de la danza posmoderna, el cuerpo sin órganos es el que se crea el bailarín al desarticular las sobresignificaciones que pesan sobre él.

Un asunto al que Deleuze presta particular atención cuando presenta el concepto de cuerpo sin órganos, es el hecho de que es un proceso, algo que es menester hacer y que implica una suerte de desmembramiento de lo previamente fijado o delimitado. En la danza posmoderna, el cuerpo no es algo ya dado por sentado, también se comprende como un proceso, como algo que está en construcción y que se hace desde la desarticulación de las fijezas que se han asentado debido a los lenguajes, a los hábitos corporales y a las significaciones sociales que lo encierran.

Se pueden entender muchas de las prácticas corporales desarrolladas por los danzarines posmodernos como

esa acción de hacerse un cuerpo sin órganos que presenta Deleuze. Una de las estrategias seguidas para desarticular la representación del cuerpo fue la deconstrucción de la imagen corporal que delimita todas las acciones del cuerpo. En términos del movimiento se pueden observar grandes diferencias entre la danza moderna y la posmoderna. En la primera se trabajaba a partir del desplazamiento de grandes segmentos corporales que jerarquizan el cuerpo dándole un centro, una periferia y coordenadas; es decir se estratifica al cuerpo. Por su parte, tanto en la danza posmoderna como en la danza *butoh* la acción danzaria se construye desde el micromovimiento. El cuerpo deja de ser concebido como un conjunto de partes y pierde la noción de centro. De igual modo, en su relación con el espacio, abandona las coordenadas, lo cual permite desestratificarlo. Ésta es una de las razones por las que ambas danzas pierden la frontalidad compositiva que había caracterizado a la danza anterior.

El micromovimiento visible en obras como *Small Dance* fue estudiado por Steve Paxton en muchas de sus obras y formó parte importante de su estudio sobre el movimiento y la improvisación de contacto. Retomando el concepto de rizoma de Deleuze, y relacionándolo con las prácticas corporales desarrolladas por los bailarines posmodernos, se puede entender al cuerpo bailarín como un cuerpo rizomático.

Lo que se experimenta a nivel corporal con el trabajo de micromovimiento propuesto por Steve Paxton se aleja de la posibilidad de construir una imagen corporal fija que defina el movimiento. El cuerpo del bailarín se vuelve rizomático porque se ha desprendido de la columna como centro de la acción corporal y ha difuminado sus límites ya que no está atado a unas coordenadas espaciales, sino que es capaz de devenir él mismo espacio. La idea del cuerpo como un ser en devenir fue medular en la concepción que desarrollaron los danzarines posmodernos sobre el espacio, así como para replantear las relaciones que se establecían entre los cuerpos danzantes.

LA IMPROVISACIÓN DE CONTACTO

Una de las prácticas corporales que caracterizan a la danza posmoderna es la improvisación de contacto, en ella los bailarines se funden con su movimiento en un juego en

el que se intercambian pesos, contrapesos, movimientos y quietudes siempre en el contacto físico con el otro, en el devenir otro.

La improvisación de contacto es un juego entre los bailarines y la gravedad, en el que los cuerpos constantemente están en desequilibrio. Este tipo de improvisación se caracteriza porque el movimiento se construye mediante el contacto de dos o más cuerpos, en el que el peso de los cuerpos se unifica a partir del punto de contacto. La improvisación de contacto, si bien surgió en los setenta como un experimento, ha tenido un fuerte impacto en la danza hasta la fecha. Esto es relevante porque al poner la atención más en la experiencia del bailarín que en la composición formal del movimiento, la danza actual se centra de manera prioritaria en la experiencia sensorial del cuerpo.

La improvisación de contacto prioriza, sobre todo, la relación entre dos cuerpos, y en especial la dependencia entre el peso corporal y el movimiento. Este tipo de exploraciones no pueden ser predeterminadas con una composición coreográfica en términos formales. No se puede saber con anterioridad qué es lo que va a suceder en una improvisación de contacto, pues lo que ocurre depende de cómo fluye el acoplamiento entre los cuerpos. Para poder hacer una improvisación de contacto, no necesariamente se tiene que ser bailarín, lo que sí hace falta es estar abierto a tener una experiencia de contacto físico con el otro, y a ceder el control sobre el propio cuerpo.

Para crear la improvisación de contacto Paxton se basó en ciertos principios de movimiento de las artes marciales, en especial el *Aikidô*. Retomó de ellas la necesidad de crear un cuerpo alerta y fluido que esté constantemente preparado para reaccionar ante lo inesperado. La improvisación de contacto necesita esta apertura del cuerpo, pues el movimiento no se realiza únicamente mediante los propios impulsos, sino que debe tomar en cuenta lo que hace el otro, a tal punto que llega el momento en que no se sabe de quién es el impulso.

En la improvisación de contacto, debido a que el movimiento nunca se hace en solitario, se produce un devenir otro muy singular en el que la subjetivación de los bailarines implicados carece de sentido. En este tipo de improvisación llega el momento en que no se sabe cuál de los bailarines realizó qué movimiento. La subjetivación se

diluye para dar paso a una serie de intensidades que atraviesan a los bailarines, sin diferenciarlos entre ellos.

En la época en que surgió la improvisación de contacto, en los Estados Unidos se estaba produciendo una revolución cultural que puso en cuestión muchos aspectos del modo de vida en ese país. Uno de los puntos centrales de la crítica social que se realizó, estaba relacionado con el cuerpo. El cuerpo se volvió el emblema tanto de la opresión como de la libertad, por tanto, los jóvenes tomaron un posicionamiento, clave para la danza, con relación al cuerpo al colocarlo como el estandarte de la emancipación.

Una de las formas de emancipar el cuerpo de las castas y buenas costumbres fue quitarle la carga negativa al placer. Los jóvenes se adueñaron de sus propios cuerpos permitiéndose experimentar sensaciones que de ordinario estarían vetadas. Fue el momento de la liberación sexual, pero no sólo el placer sexual era buscado, sino que prácticamente cualquier forma de placer era cultivada.

Las revoluciones en las formas de vida que iniciaron los jóvenes no sólo se enfocaron en la emancipación del cuerpo, también abordaron el tema de las relaciones interpersonales. Se crearon comunas en las que las estructuras sociales centradas en la familia se replantearon. La comuna, forma de romper con la penetración que hace el mercado en la vida cotidiana. También se quebraron los esquemas de comportamiento usualmente aceptados por una sociedad que intenta constantemente aislar al individuo para volverlo un ser dúctil.

La improvisación de contacto es el resultado de esta revolución cultural. Es un fenómeno danzario que abre la posibilidad de iniciar nuevas vías para generar vínculos no convencionales entre las personas. Abre la posibilidad de crear un momento en el que se pueda sentir placer en el contacto físico con el otro, sin que esto necesariamente implique placer sexual. En este sentido, la improvisación de contacto plantea una insólita forma de entender el erotismo, al permitir que en el contacto corporal exista un gozo, un placer sensorial que no esté cargado de los estereotipos culturalmente asociados al contacto físico.

Muy comúnmente podemos encontrar la aseveración de que en la improvisación de contacto se elimina totalmente lo erótico del movimiento. Sin embargo, si nos

detenemos a hacer un análisis de las experiencias físicas —en términos de las sensaciones— que se generan en el cuerpo del bailarín que improvisa, estaremos en la necesidad de replantear el término de lo erótico. La improvisación de contacto permite que se teja un acercamiento corporal entre las personas que, si bien no está sexualizado, sí está cargado de sensualidad, de sensorialidad y de placer. Lo erótico estaría en este caso asociado a esa experiencia sensorial del cuerpo y a la apertura del mismo al placer. El tipo de experiencia sensorial que genera la improvisación de contacto provoca la disolución de los límites de la persona que, al fundirse en el flujo del movimiento con el otro, en la construcción de un cuerpo sin órganos que es además rizomático, genera un devenir otro en la fusión de cuerpos.

La improvisación de contacto no nos habla de historias de amor, pero sí permite que se establezcan relaciones interpersonales a un nivel corporal, que fuera de este contexto estarían vetadas. La improvisación de contacto cubre una necesidad vital de reencontrarse a sí mismo en el contacto con el otro a través de una vía negativa, es decir, a través de la eliminación de los límites del propio cuerpo.

En la improvisación de contacto se trabaja con un cuerpo en el cual las habituales significaciones se diluyen. En el contacto con el otro, la danza se vuelve acontecimiento y permite que el movimiento surja de la experiencia directa del instante presente en el que se produce la danza. Es por esto que en la improvisación de contacto el cuerpo se deshace de la rostrificación, se deshace incluso de las sobresignificaciones de género que esquematizan todo posible contacto con el cuerpo del otro.

El erotismo se plantea no como el contacto entre dos opuestos que establecen un juego sensual, sino como el contacto que permite la disolución de los opuestos que delimitan dónde termina un cuerpo y comienza el otro. Cuando dos bailarines improvisan, sus cuerpos se funden construyendo un rizoma entre ambos. El erotismo significa, entonces, la fusión de los cuerpos en una multiplicidad donde no existen las barreras interpersonales. La improvisación de contacto es un fluir de intensidades que se dan como un acontecimiento sorpresivo, siempre en presente y carente de predeterminaciones.



Figura 4. Encuentro de Creación Coreográfica EnTiempoReal. Fotografía: Alejandra Olvera Rabadán.

AFECTOS Y PERCEPTOS EN LA DANZA

Cuando Deleuze plantea que la obra es un compuesto de perceptos y afectos, hace una distinción entre los perceptos y las percepciones, así como una distinción entre afectos y afecciones. “Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan; los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos”.¹⁰ La independencia de afectos y perceptos de la que habla Deleuze hace que la obra se sostenga por sí misma.

Entender que la obra se sostiene por sí misma tiene dos implicaciones; por un lado, que no establece una relación de representación con la realidad y, por otro, que no está constituida ni por las percepciones individuales, ni por las afecciones o emociones del artista. Para adentrarnos en este asunto vamos a reflexionar en lo que implica el pensamiento abstracto y en el concepto de figura, planteado por Deleuze. Estos son dos modos como en la danza se construye el compuesto de afectos y perceptos sin apelar a la representación.

10. Gilles Deleuze y F. Guattari, *op. cit.*, p. 165.

El pensamiento abstracto presente con mucha frecuencia en la danza actual, no existía antes de la transformación epistemológica que se realizó en las artes visuales con las vanguardias históricas. Uno de los primeros coreógrafos que empezó a crear danza abstracta fue George Balanchine, que en los Ballets Rusos de Diaguilev estuvo en contacto con varios de los artistas de vanguardia que colaboraron con los ballets. Cuando Diaguilev murió y los ballets se cerraron, Balanchine emigró a Nueva York y ahí desarrolló una gran cantidad de obras consideradas abstractas. La influencia del pensamiento abstracto es visible aún en la producción de danza actual, de manera muy acentuada en Estados Unidos.

Merce Cunningham también trabajó desde la abstracción, pero su acercamiento era muy distinto, porque él tenía como uno de sus objetivos en el trabajo con sus bailarines, construir el movimiento de manera tal que las emociones no se hicieran presentes. El movimiento por sí mismo provoca sentimientos, y para evitarlo Cunningham construía frases de movimiento tan complejas que el ejercicio de atención que necesitaban los bailarines para bailar, hacía muy difícil que se entregaran a las emociones que el movimiento provoca.

A pesar de la importancia que ha tenido la danza abstracta, mucha de la producción danzaria, por ejemplo la danza-teatro, sí construye narrativas que en su mayoría están relacionadas con experiencias de vida de los bailarines, pero que no son representaciones de la misma. Para designar a este tipo de creación, que no es abstracta pero que tampoco se construye desde la representación, Deleuze propone el concepto de figura frente al de figuración. La figura, al igual que los perceptos y afectos, se sostiene por sí misma en la obra. En contraste, la figuración implica representación.

La danza-teatro surgió en Alemania en los años setenta, y es una danza que estuvo en sus orígenes determinada por las experiencias del nazismo y la Segunda Guerra Mundial. La posguerra, época de reconstrucción, fue también para Alemania un momento de revisión de lo que había significado el nazismo en términos culturales. La danza-teatro no quedó fuera de esta reflexión, ya que sus principales exponentes crecieron viviendo todo este proceso de auto-análisis.

La danza-teatro transitó por un camino muy singular: se convirtió en una suerte de exploración de la condición humana. Esta danza presentaba en escena las problemáticas de la vida cotidiana, muy a menudo referidas a las relaciones de pareja, para lo cual echaba mano de todo cuanto se requería sin importar si se trataba de un movimiento danzario o de cualquier otro tipo de movimiento, canto o palabra hablada. Trataba constantemente de la experiencia personal del bailarín permitiendo que su accionar escénico partiera de sus propios impulsos y maneras de abordar el movimiento.

La principal exponente de la danza-teatro fue Pina Bausch, a quien le interesaba trabajar con las relaciones humanas o la imposibilidad de éstas. Sacaba a la luz los conflictos y dificultades de las relaciones humanas, la moral, los convencionalismos, la hipocresía. Para llevar el erotismo y las relaciones interpersonales a escena, no se servía de la representación teatral a la manera convencional, sino que extraía de las experiencias de vida de sus bailarines lo que estos temas provocaban en ellos. Para construir los perceptos y afectos de la obra, trabajaba con las historias de infancia y de vida de sus bailarines, sobre

todo seleccionaba aquello que se relacionara con historias taciturnas, sombrías, melancólicas y mórbidas.

Para ella, la obra no era un símbolo al que tuviera que corresponder un referente fuera de ella, sino que la obra era autorreferencial. De la misma manera, los bailarines cuando estaban en escena no representaban un personaje real o ficticio que estuviera fuera de ellos, sino que construían la danza desde sus propias experiencias de vida. Pina Bausch no representaba en escena las memorias de vida de los bailarines de manera directa.

Cuando Pina Bausch comenzaba la creación de una obra, proponía una serie de estímulos que la mayoría de las veces era una pregunta o una frase, a la cual debían responder los bailarines con improvisaciones. Las preguntas tenían el objetivo de desatar series de asociaciones que surgían de lo que la misma frase sugería, pero que inevitablemente incluían la experiencia de vida del bailarín que daba la respuesta. Las preguntas se proponían como un estímulo para empujar a los bailarines a explorar en cuestiones autobiográficas, a partir de las cuales creaban sus improvisaciones. Los resultados de la improvisación no eran concebidos como representaciones de la historia personal de los bailarines sino que se constituían como figuras guiadas por las preguntas planteadas por Pina Bausch, las cuales no estaban hechas al azar, sino que respondían a una intencionalidad concreta que consistía en provocar determinadas respuestas, que harían crecer la idea central de la que se partía para construir la obra.

Las series de escenas que se creaban siempre incluían contactos con el público, la convención de la cuarta pared, tan utilizada en la escena, desaparecía y los bailarines se dirigían directamente al público. Andrés Müry nos dice en relación con su experiencia frente a las obras de Pina: "Esta manera de estar en escena como si estuvieran en su casa, la forma de 'estar' que exhiben estas personas es lo que produce esta sensación de regreso al hogar".¹¹ Son obras abiertas a la vida, que desechan la narración lineal

11. A. Müry, "Que cada quien sueñe sus propios sueños-Observaciones, recuerdos y un encuentro con Pina Bausch", en *Humboldt*, núm. 116, 1995, p. 15.

y también el “como si”, que se utiliza tanto en el teatro realista. Lo que se ve en escena es el resultado de la activación que la pregunta hecha por la coreógrafa ha provocado en ese mundo interior del bailarín, y que a su vez confronta al espectador consigo mismo. En este sentido los afectos presentes en las obras exceden las afecciones que experimentan los bailarines o los espectadores. La misma pregunta puede desencadenar diversas respuestas, aun cuando todas comparten cierta unidad dada por el estímulo que las provoca. Se trata, como diría José Gil, de una *desincronización sincronizada*. Concepto que habla sobre la posibilidad que tiene el compuesto de afectos, perceptos y conceptos que es la obra, para crear una atmósfera que sincroniza a los bailarines y el público desde dicho compuesto.

Pina Bausch retomaba los movimientos de la vida cotidiana y les alteraba el sentido. Rodolfo Obregón nos dice que: “... los gestos cotidianos y los clichés sociales se ritualizan mediante la repetición o son despojados de su sentido original y reemplazados absurda o irónicamente en un nuevo contexto”.¹² Así, una caricia al ser repetida, achicada, agrandada, alentada, o apresurada, cambiaba el sentido habitual del gesto permitiendo la generación de nuevos sentidos para el mismo.

Para concluir, podemos apuntar que las revoluciones que ha generado la danza desde los años sesenta, han hecho necesario replantearse la manera de pensarla. Al desarticularse la teoría de la representación, cambiaron los problemas teóricos que presenta ésta, y se ha requerido de la creación de nuevos conceptos que respondan a dichos problemas. En este proceso, el pensamiento de Deleuze ha sido un aliado, ya que muchos de los conceptos del filósofo resultan útiles para pensar la danza.

FUENTES CONSULTADAS

- BANES, S., *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, Hanover, University Press of New England, 1994.
 BARNESLEY, J., *El cuerpo como territorio de la rebeldía*, Caracas, Unearte Ediciones, 2006.

12. Rodolfo Obregón, *Utopías aplazadas-Últimas teatralidades del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Centro Nacional de las Artes, 2003, p. 105.

- COPELAND, R., *Merce Cunningham-The Modernizing of Modern Dance*, Nueva York, Routledge, 2004.
 DELEUZE, G., *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Valencia, Arena Libros, 1984.
 DELEUZE, G. y F. Guattari, *Mil mesetas-Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2004.
 DELEUZE, G. y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2005.
 GIL, J., *Movimento total o corpo e a dança*, Lisboa, Relógio d'água, 2001.
 GOMPERTZ, W., *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Ciudad de México, Taurus, 2015.
 MÜRY, A., “Que cada quien sueñe sus propios sueños-Observaciones, recuerdos y un encuentro con Pina Bausch”, en *Humboldt*, núm. 116, 1995.
 OBREGÓN, Rodolfo, *Utopías aplazadas-Últimas teatralidades del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Centro Nacional de las Artes, 2003.
 Universidad Academia de Humanismo Cristiano, *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea. Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, Concha y Toro, 2015.